

# 真实再现与审美假象

## ——比较卢卡契与巴尔特的现实主义文学观

陈后亮

(山东财经大学 外国语学院, 山东 济南 250014)

**摘要:**在卢卡契和巴尔特的解读中,现实主义文学展现出完全相反的政治属性。前者认为现实主义是对生活的整体反映,能够发掘生活中的本质和社会发展的客观规律,帮助人们认识已被物化歪曲的资本主义社会现实。后者则认为现实主义只是一种欺骗性的审美假象,是为了维护现行资本主义体制而精心设计的诡计,背后隐藏着一些不可告人的意识形态的控制意图。两种主张各有一定洞见,有助于我们认识现实主义文学的复杂性。

**关键词:**卢卡契;巴尔特;现实主义;再现;审美假象

**中图分类号:**I109.5 **文献标志码:**A **文章编号:**1009-3699(2012)02-0219-05

卢卡契和巴尔特都是西方二十世纪文艺理论界的巨擘。前者享有“美学界的马克思”之美誉,后者则是公认的从现代主义向后现代主义转型的关键人物。两人都对欧洲悠久的现实主义文学给出过极具影响的论断。卢卡契把现实主义看作“伟大的艺术”的代名词,认为“现实主义不是一种风格,而是一切真正伟大的文学的共同基础”<sup>[1]495</sup>。巴尔特却把现实主义视为“令人作呕的庸俗之见的混合物”<sup>[2]206</sup>,是一种欺骗人的审美假象。比较两者观点的差异,将有助于深化我们对现实主义文学的全面理解。

### 一、源自古希腊的传统再现观

苏珊·桑塔格曾说过:“事实上,西方对艺术的全部意识和思想都一直局限于古希腊艺术模仿论或再现论所圈定的范围。”<sup>[3]</sup>的确,模仿说作为西方最早出现的文艺理论,从根本上奠定了西方人对于艺术本质的总体看法,并对具体的艺术实践产生了最广泛和持久的影响。毫不夸张地说,西方两千年的文艺理论史就是不断对这一观点进行挑战、辩解和修补的历史,就像德里达所说的:“整个文学艺术的阐释历史一直是在由模仿这一概念所开启的各种逻辑可能内运动和变化”<sup>[4]</sup>。

模仿最初指的是人们戏拟某种事物的行为和

能力,并且被视为人类的本质特征之一。但后来柏拉图和亚里士多德却把这种日常行为带到艺术生产领域,认为艺术是人模仿和再现世界的主要方式之一。众所周知,柏拉图曾一直贬低艺术,认为艺术家模仿的事物只是理念的影子,因此他们创作的艺术品也只能是影子的影子,“模仿术离真理距离很远,……因为它只涉及到一小部分对象,而这一小部分也还只是幻影。……它足以骗住孩子和头脑简单的人,使他们相信自己正在看一个真实的木工”<sup>[5]</sup>。“模仿只是一种玩艺,并不是什么正经事”<sup>[6]37</sup>。

不过,虽然柏拉图指责艺术的模仿功能,却也间接为此后的现实主义艺术传统提供了一条创作标准,即,好的艺术应当如其所是地再现真实世界;作为外部物质世界的“复制品”,艺术的生产 and 接受都有赖于这个现实世界;只要我们能准确感知世界,就能辨别出一件艺术作品是否完好再现了它。这对后世的启发很大,许多艺术家把准确再现真实世界、尽量减少摹本和原事物之间的差别当成孜孜以求的奋斗目标。他们不断改进再现的媒介和技术,从二维投影到三维透视、从静止图画到动态影像,人们追求的目标似乎越来越近。

柏拉图在谈到艺术创作手法时曾打了个比方,他说:“一个极其易行的方法,……只需旋转镜

收稿日期:2011-09-13

基金项目:教育部人文社会科学研究青年基金项目(编号:12YJC752003);山东省高校人文社会科学研究计划项目(编号:J11WD17)。

作者简介:陈后亮(1979-),男,山东临沂人,山东财经大学外国语学院副教授,文学博士,主要从事西方文艺理论研究。

子将四周照——在镜子中,你很快得到太阳、大地和你自己,其它动物和植物,以及我们刚才谈论的其它所有东西。”<sup>[7]</sup>自此之后,艺术是生活的镜子便成了西方艺术史上最常见的比喻之一。西塞罗、达·芬奇、莎士比亚和约翰逊等都有过类似说法,而最经典的表述莫过于十九世纪法国现实主义作家司汤达的那句话:“一部优秀的创作犹如一面照路的镜子,从中既可以看见天空的蓝色,也可以看见路上的泥塘”<sup>[8]</sup>。

然而,用镜子来比喻艺术有很大缺陷。艺术毕竟不同于镜子,镜中的影像稍纵即逝,但艺术却被认为是永恒的。况且,艺术被要求对之忠实的那个外在的“真实”到底是什么?一方面,它有可能指可感可知的具体事物,与错误或想象相对。但另一方面,我们又常常认为真实只能是那种在日常生活中常被忽略的深层事物,与虚假和表象相对。艺术常被人们寄予厚望的正是在这后一方面的启示作用,这就要用到亚里士多德的思路了。

按照亚里士多德的理解,艺术就是对深层世界的复制和再现,可以帮助人们用理性的方法勘破表象世界的迷障,直达世界的“本来面目”,因此他主张:“模仿就是使事物或多或少的要比其本身更美,模仿可以使事物呈现出它们能够而且应当是的那个样子:模仿能够(而且也应当)限于事物一般的、典型的和本质的特征”<sup>[9]</sup>。他还认为,艺术不必拘泥于跟外在表层现实完全对应,而是应该把再现现实人生的深层意义当作首要创作命题。在经过新古典主义的强化以后,有关模仿和再现的一些基本假设便成为不证自明的前提,即,外部世界的存在是确定无疑的,我们对它的直接经验也是真实可靠的;世界和经验都是可以传达的,作为中介的语言则是透明中立的;现实的表象可能混沌无序,但其深处一定隐藏着不变的真理和意义;文学的目的是为了帮助我们发掘这些真理和意义。

## 二、卢卡契:现实主义是对生活的整体反映

卢卡契对现实主义小说的研究走的正是亚里士多德思路。他继承了马克思的物化理论,认为现代资本主义社会导致的一个恶果就是无所不在的现实的物化,包括主体自我的异化和人格分裂。人与人之间的关系被物与物的虚假关系所掩盖,人的本质也被割裂成碎片隐藏在日常生活中,人已经不能凭感官直接把握周边世界了。因此,作家们决不能停留于对社会表面现实的直观反

映,而应该从整体上把握社会现实,深刻挖掘其中隐藏的社会发展规律。卢卡契认为:“每一个著名的现实主义作家对其所经验的材料进行加工,是为了揭示客观现实的规律性,为了揭示社会现实的更加深刻的、隐藏的、间接的、不能直接感受到的联系。”<sup>[1]13</sup> 这也就是文学的社会认知功能。

在卢卡契看来,现实主义小说是资本主义制度被确立为一种经济和政治力量这一特殊历史转型期的产物。巴尔扎克和托尔斯泰正因给这一时期赋予了清晰的文学表现形式才得以从同时代的作家中脱颖而出。他们抓住了正在身边发生的那些变化的重要性,并试图以文学形式记录下来。尤为难得的是,他们在这样做的时候,能够克服自身在政治取向上的反动:巴尔扎克战胜了自己对日渐没落的法国贵族的同情;托尔斯泰摆脱了自己的基督教神秘主义。“巴尔扎克的伟大之处在于,尽管他有那些政治与意识形态上的偏见,他依然用未受污染的眼睛观察所有产生的矛盾,并忠实地描述它们”<sup>[10]38-39</sup>。巴尔扎克和托尔斯泰作品中的客观性绝非是像柏拉图认为的那样是与现实对应的镜中的映像。它们对生活来说绝对不是乏味的复制,而是真实的。但“这种真实是通过对人物的故事和关系来传达的,而非具体琐碎的物质现实”<sup>[10]43</sup>。比如巴尔扎克通过讲述一些个人关系的故事来刻画社会机构的影响,通过细致描写典型人物之间的虚构冲突来展示不同阶级利益之间的真实冲突,进而揭示推动他的时代的社会和经济的力

量。卢卡契还特别将巴尔扎克和托尔斯泰跟后来出现的法国自然主义作家,比如左拉和福楼拜等做了比较。左拉曾经认为艺术家只需做生活的记录员,“不插手于对现实的增删,也不服从一个先入观念的需要从一块整布上再制成一件东西。自然就是我们的全部需要——我们就从这个观念开始;必须如实地接受自然,不从任何一点来变化或削减它,……我们只需取材于生活中一个人或一群人的故事,忠实地记载他们的行为……”<sup>[6]248</sup>。但在卢卡契看来,“这种像摄像机和录音机那样忠实记录下来的自然主义的生活表面,是僵死的、没有内部运动的、停滞的”<sup>[1]14</sup>。自然主义者之所以会有这样一种写作风格,是因为他们发现自己处在一个已经转型后的社会语境内,资本主义制度已经成为主要经济力量,而资产阶级已成为主要政治力量。这个社会似乎已然“完成”,成了一个封闭的静止系统。作家们只能像是身处其外的旁观者。“作家再也不参与他的时代的伟大斗争,

而被降格为仅仅是个旁观者和公共生活的编年史作者”<sup>[1]89</sup>。

卢卡契认为,现实主义作家关注人的社会关系,重在描述人物之间的各种选择和冲突。自然主义作家却更擅长“直接、机械地镜映资本主义社会单调乏味的现实”<sup>[1]93</sup>。前者会选择代表性的人物和事件来描写社会整体,后者却只会给出大量缺乏组织、毫无联系的混乱细节。“这些作家仍然停留在他们的直觉上,而不去发掘本质,也就是说,不去发掘他们的经历同社会现实生活之间的真正联系,发掘被掩盖了的引起这些经历的真正原因,以及把这些经历同社会客观现实联系起来的媒介”<sup>[1]11</sup>。和亚里士多德相似,卢卡契也强调小说作者应该仔细安排故事情节,以便能够让读者从中看见生活中的真理。小说中的真实之感并非来自对现实世界的柏拉图式的镜映,而是来自对虚构事件的有目的的组织呈现。

卢卡契现实主义文学观的最终目的是要坚持文学中的人道主义传统。他认为:“每一种好的艺术、每一种好的文学,如果它不仅热衷于研究人,研究人的人性性质的真正本质,而且也同时热衷于维护人的人性的完整性,反对一切对这种完整性进行攻击、侮辱、歪曲的倾向,那么它们必定是人道主义的。”<sup>[1]</sup>真正的现实主义文学和人道主义是完美结合在一起的,它是人的主体价值的审美体现,也是为了恢复和建构完整的人性而被创作出来的。而现代主义艺术则背弃了这种人道主义理想,它不仅不是为了恢复人的完整人性而斗争,反而在客观上肯定了资本主义所造成的一切非人的现实。它把现代资本主义对人性的扭曲原原本本的直接表现出来,停留于表达绝望、焦虑、恐怖和虚无等本能情感,这都表明了现代艺术家创作能力的退化。

### 三、巴尔特:现实主义再现是一种审美假象

当卢卡契说现代主义文学的共同倾向就是“越来越露骨的远离现实主义,越来越有力的摧毁现实主义”<sup>[1]2</sup>时,他的确注意到了现代艺术的一个突出特点,即对传统现实主义再现方式的抵制。著名现代艺术评论家格林伯格曾注意到,随着理性主义和市民社会在17世纪的兴起,现实主义的再现原则开始成为统治艺术创作的垄断性标准。从那之后,西方艺术便开始“倾向于试图通过压倒媒介的力量来实现幻觉的现实主义”<sup>[12]12</sup>。现实主义的再现原则将人们的兴趣集中于艺术品的题

材和内容上,而忽略其形式和表现媒介。比如很少有观众会注意达·芬奇的《蒙娜丽莎》使用了何种绘画材质、罗丹的《思想者》若使用花岗石是否会比青铜有更好的表现效果,等等。但从19世纪末的印象主义绘画开始,“各门艺术之中都有一个共同倾向是扩充媒介的表现潜力,不是为了表现思想和观念,而是以更为直接的感受性去表现经验中不可复归的因素”<sup>[12]13</sup>。

在传统艺术那里,媒介是透明隐身的。但在现代艺术当中,语言、颜料和色彩这些物质的媒介却冲到艺术表现的前台,要求观者投之以优先于主题和内容的倾注,其最极端的表现就是抽象表现主义绘画。在波洛克的《薰衣草之雾:第一号》中,观众再也找不到传统绘画中熟悉的形象、题材和思想,满眼只是质感极强的颜料、花布和线条等。文学当中也在发生同样的事情,作家们也逐渐把关注的焦点转移到文学艺术的媒介,即语言上。从象征主义开始,语言日益跳到文学表演的前台,强烈要求读者注意到它的存在。在索绪尔结构主义语言学的影响下,人们开始强调语言与现实之间不存在指涉对应关系,语言的运作靠的是符号之间约定俗成的系统差异,而非有赖于外部世界的授权,因此作家再无需迁就于客观现实。巴尔特对现实主义文学的批判也正是处于这样的历史语境中。

巴尔特认为,现实主义文学总体想要达到的效果就是把自己装扮成“对‘真实’的纯粹的和简单的‘再现’,是就其‘所是(或曾是)’的样子不加修饰的描述”<sup>[13]146</sup>。但这种真实其实只是人们对事实的阐释的效果,是一种“逼真(verisimilitude)”而非真实本身。现实主义的罪过就是掩盖了这种区别,“一种全新的逼真产生了,这正是现实主义”<sup>[13]147</sup>。在19世纪取得主导地位、并以小说为主要体裁的现实主义文学试图把自己呈现为未经改变的事实本身,或者用语言为镜子对真实生活的映照。巴尔特称其为“指涉的幻象(referential illusion)”<sup>[13]148</sup>,因为它模糊了语言符号与其指涉对象之间关系的真实本质,使人误认为它们之间存在直接的一一对应关系。为了达到这种幻象效果,现实主义小说便压制了符号的本性,即它其实只包含一个能指和所指,事实本身并不存在其中。巴尔特指出:“(现实主义小说的——作者注)‘具体细节’是由一个指涉对象和一个能指间的直接串通构成的;所指被从中驱逐了出去,……这种幻象的真实是:被从现实主义的言语行为中消除的、作为外延的所指——‘真实’——又

作为‘内涵的真实’重新返回；因为恰恰在这些细节被认为直接指代了现实之时，它们所做的一切，不用说，是意指(signify)了它；福楼拜的气压计，米什莱的小房门最终所说的不是别的，正是这些：我们是真实的；被意指的，正是‘真实’这个范畴。”<sup>[13]147-148</sup>

受索绪尔影响，巴尔特提出，“写作是一种不及物的(intransitive)行为”<sup>[14]</sup>。文学创作根本不能像镜子一样映照现实。只有当作者和读者心照不宣地合谋相信它可以这样做的时候，它才变得富有欺骗性。与再现的本质相比，似乎我们对再现的这种约定俗成的理解更应受到谴责。现实主义所再现的世界不过是“早已被人读过、见过、做过和经历过的事物”<sup>[2]20</sup>、是“令人作呕的庸俗之见的混合物、是令人窒息的习惯看法的表层”<sup>[2]206</sup>。它以简单手法将艺术内容加工成易于消化的庸俗制品提供给急需排解无聊时间的大众，在给他们带来廉价愉悦的同时也使其日益变得被动麻木，对艺术的感受力也愈加降低。那些过去被艺术家们奉为圭臬的创作宗旨，比如“真实再现”或“逼真模仿”等，都不过是一种假象而已。依靠这种假象理论，人们误以为艺术的最高成就便是创作出如现实原型一样迷惑人以致造成现实幻觉的那种东西。

巴尔特还区分了“可读的(lisible)”与“可写的(scriptible)”两种文本。前者基本上指现实主义作品，它把读者当消费者，同时它对再现现实的要求也暗合了资本主义社会的结构逻辑。后者基本指现代主义作品，它把读者当成生产者，在拒绝现实主义传统的同时也拒绝了资本主义社会的合法性前提。作者/读者、生产者/消费者和资产阶级/无产阶级的区分具有某种内在的结构对应关系。巴尔特在《S/Z》中通过对巴尔扎克的中篇小说《萨拉辛涅》的解读，严厉抨击了卢卡契认为现实主义文学对日常生活的现实主义再现可以带来积极的伦理和政治效用的观点。依照传统的读解，这部小说具有反映现实的统一性和稳定的思想意义，即对当时反人道的、欺骗性聚敛财富方式的揭露。但经过巴尔特的解读，它却变得面目全非，充分暴露出小说中的多义性和不稳定性。在他看来，任何文学都是用各种符码编织成的，这些符码之所以看上去好像再现了现实，就是因为我们从未意识到它们原本只是约定俗成的。现实主义文学也正因其为人熟知的特性，才被人们视为是最正常和自然的文学类型。单凭这一点来说，现实主义文学就是不诚实的，它利用了人们对它

的熟知和信任来伪装自己。那些经典的现实主义作家们其实对现实世界并无透彻了解，他们只是比普通人更熟练掌握了那些文学表现符码或惯例。他们的作品之所以看上去貌似真实可信，乃是因为它们刚好契合了我们因同样的惯例和符码培养出来的阅读习惯和期待。

卢卡契把现实主义文学视为真正奉行人道主义的艺术，但巴尔特却宣称现实主义是一种不健康、不道德的写作，它掩饰了自身的虚构性，妄称它所再现的就是客观现实，这客观上也就把资本主义社会的丑恶现实当作既定前提保留下来，成为现实体制的粉饰和附庸。因此它从根本上就是为了维护现行社会体制而精心设计的诡计。我们的文化符码原本可以无限运作下去，其中任一种符码都可以通过联结引向任何数量的其他符码。现实主义不过是其中一种组织和解读符码的方式，但它却试图堵塞符码的其他自由交换，将每一种符码固着在一个单一的指涉内容(referent)上。它声称自己讲述的故事就是未加修饰的现实图画，这就强化了公众认为现实社会秩序和对它的现实主义再现一样的真实和自然的感觉。这样的现实主义在政治上就是非常保守的。公众想要什么，它就给予什么。通过镜映一个公众熟悉的世界来取悦他们的自恋心理，但由此也就使他们对现实社会的理解日益贫乏，并对现有政治权力的运作麻木无知。因此他才号召，“现在文学作品的目的就是要将读者从文本的消费者变成生产者”<sup>[2]11</sup>。

在巴尔特的视域中，一切现实主义的再现都只不过是统治阶级拉拢和哄骗受压迫阶级的美学代理而已，它可以让人在舒舒服服地接受艺术再现的内容的同时也将本来难以容忍的社会现实自愿接受下来。由此我们不难理解为什么在十七、十八世纪英国国内资本积累和海外殖民扩张最为迅速的时代恰好也是现实主义文学最繁荣的时期，它们在相当程度上成了帝国大厦的社会稳定器。

#### 四、结语

在卢卡契和巴尔特的解读中，同样的现实主义文学却展现出完全相反的政治面貌，我们也很难判断哪一种视角更正确，但必须承认各自均有一定道理。我们不能否认那些伟大的现实主义文学的确在揭示时代矛盾、展露社会变革的广阔场景上发挥着积极作用，它可以让远离那些具体情形的读者获取更深刻的认知。卢卡契的这一主张体现了马克思主义理论家一贯的社会责任感和使

命感,即文学不能成为少数人玩弄文字技巧的专利,它必须发挥教育功能,服务于积极的社会政治实践。然而我们也同样不能忽略巴尔特的发现,即现实主义的逼真艺术效果可能只是一种假象,其背后隐藏着一些不可告人的意识形态的控制意图。就在人们陶醉于那些被称作是和谐统一的有机整体的审美假象、并从情感上做出被期待和要求的反应(比如静观和遐想)之时,他们便被悄悄地驯服为统治秩序的维护者和支持者,或者至少是成为了沉默的大多数。他们在现实生活中被无情剥夺了的东西,似乎在艺术的虚假审美空间得到了补偿。借用另一位批评者的话来说:“艺术就成了被压迫者的天堂和压迫者的安全阀。它一方面平息了无权者的痛苦,另一方面也给他们带去有权在身的幻觉,尤其当它的内容和形式都受到来自社会的恩惠和资助所左右之时。通过艺术中介,这种幻觉的满足感诱生了顺从的民众,而权力也就一如既往地免受挑战和威胁”<sup>[15]</sup>。

其实,我们还可以从另一个方面来看待卢卡契与巴尔特之间的分歧。前者深受德国古典美学传统影响,秉持着理性主义的文学观。在卢卡契那里,文学应该是作者基于透彻观察之上的对现实的深刻反映,它必须能够提供给读者对生活更清晰理性的认知。由于卢卡契所处的年代也正是欧洲工人革命和社会运动高潮期,他作为匈牙利共产党重要知识领袖,理所当然地要求文学能够有助于作为革命者主体的工人阶级的社会意识的觉醒。然而与卢卡契相比,巴尔特却是处在完全不同的社会语境之中。在历经20世纪六、七十年代的革命狂欢和溃败后,悲观和怀疑情绪让左翼知识分子们迅速滑向自由主义。以巴尔特为代表的一批理论家们开始迷恋一种激进的文化观,强烈批判自启蒙运动以来人们所设定的、以理性主义的自由和平等为追求的现代性事业的欺骗性和虚幻性。对他们来说,一切传统和现存秩序都是阻挠真正实现自由和解放的压迫力量,而在艺术领域中,卢卡契所倡导的那种理性主义传统的现实主义文学观也不过是这种压迫力量的帮凶,正是它们把艺术变成了规训主体意识并使之服从于现存牢狱社会的“实验室”。因此改造社会应该先从改造艺术领域开始,以追求混乱、游戏、怪诞,甚

至精神分裂式的“新感受”向长久以来追求确定意义和真理的理性传统发起挑战<sup>[16]</sup>。不难看出,一股强大的虚无主义和文化享乐主义正弥漫其中。

### 参 考 文 献

- [1] 卢卡契. 卢卡契文学论文集(二) [M]. 北京: 中国社会科学出版社, 1981.
- [2] Roland Barthes. S/Z[M]. New York: Farras Straus and Girous, 1974.
- [3] 苏珊·桑塔格. 反对阐释[M]. 程巍, 译. 上海: 上海译文出版社, 2003:4.
- [4] Jacques Derrida. Dessemination[M]. Chicago: University of Chicago Press, 1981:187.
- [5] 柏拉图. 国家篇[M]//苗田田. 古希腊哲学. 北京: 中国人民大学出版社, 1989:332.
- [6] 伍蠡甫. 西方文论选(下卷)[M]. 上海: 上海译文出版社, 1979.
- [7] M·H·艾布拉姆斯. 镜与灯——浪漫主义文论及批评传统[M]. 郗稚牛, 张照进, 童庆生, 译. 北京: 北京大学出版社, 2004:33.
- [8] H B Stendhal. Scarlet and Black[M]. Harmondsworth: Penguin, 1953:356-366.
- [9] 符·塔达基维奇. 西方美学概念史[M]. 褚朔维, 译. 北京: 学苑出版社, 1990:364.
- [10] George Lukács. Studies in European realism[M]. New York: Howard Fertig. 2002.
- [11] 卢卡契. 卢卡契文学论文集(一)[M]. 北京: 中国社会科学出版社, 1980:282.
- [12] 克莱门特·格林伯格. 走向更新的拉奥孔[J]. 世界美术, 1991(4).
- [13] Roland Barthes. The reality effect[M]//The Rustle of Language. Oxford: Blackwell, 1986.
- [14] Roland Barthes. To write; an intransitive verb? [M]//Richard Macksey, Eugenio Donato. The Structuralist Controversy; the Languages of Criticism and the Sciences of Man. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2007:145.
- [15] Hilde Hein. Aesthetic consciousness: the ground of political experience[J]. The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 1976(2):145.
- [16] 陈后亮. 艺术真实观在西方文学传统中的嬗变[J]. 燕山大学学报: 哲学社会科学版, 2011(1):25.

[责任编辑 勇 慧]